AMTLICHE VERÖFFENTLICHUNGEN
DER NATIONALGALERIE ZU BERLIN

3 1761 05455802 8

LIEBERMANN

VON

LUDWIG JUSTI

ND
588
L7J87
1921
c. 1
ROBA

VERLAG VON JULIUS BARD / BERLIN

Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

by

CREES

NG

Amtliche
Veröffentlichungen der National-Galerie

Max Liebermann

Bemerkungen zu den Gemälden Liebermanns in der National-Galerie

von

Ludwig Justi

Mit zehn Abbildungen

Im Verlag von Julius Bard Berlin
1921

Sonderdruck aus dem Führer durch die National-Galerie
„Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert"

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig
Copyright 1920, Verlag Julius Bard, Berlin

1

Max Liebermann ist durch Jahrzehnte in Berlin der Einführer, Träger, Förderer und Vorkämpfer der guten Malerei gewesen, in dem Sinn und der Richtung, die seit etwa 1870 von den Meistern des „Impressionismus" in Paris entwickelt wurde. Verzicht auf die früher übliche Betonung geschichtlicher oder anekdotischer Bildvorwürfe, unbefangene und genaue Wiedergabe des Natureindrucks, besonders in den Farben- und Lichtwerten, Bevorzugung der Erscheinung im verteilten Licht der freien Natur, daher farbige Rhythmisierung und Aufhellung des Malkörpers, frische persönliche Umsetzung des Geschauten in gepflegtem Handwerk: das sind ungefähr die Hauptziele dieser Malkunst. Liebermann hat sie in eigener Art verfolgt und erreicht.

Aus altangesessenem jüdischem Patriziat stammend, hat Max Liebermann die feine Kultur Berlins in sich, die später infolge der Entwicklung der Reichshauptstadt fast nur bei stillen Menschen zu Hause war, selten bei denen, die zu Führern im geistigen Leben berufen wurden. Auch die Schärfe des Verstandes und Witzes ist ihm eigen, die wir schon beim alten Schadow finden, ebenso dessen unbeirrbare Beobachtungsgabe, die Ablehnung alles Pathetischen, die hier aber nicht als lediglich verneinende Eigenschaft zu verstehen ist, sondern als bejahende, weil sie eben der Erfassung des Wirklichen Kraft und fast ethische Weihe gibt. Gute Berliner Überlieferung ist auch die Bewertung des gründlichen Handwerks, wie es ebenfalls der alte Schadow, dann Krüger und manche seiner Zeitgenossen gepflegt hatten. Berlinisch endlich die stets wachsame Kampfbereitschaft, kein Gewährenlassen und Nachgeben, sondern immer den gespitzten — aber niemals vergifteten — Pfeil im Köcher und rasch auf dem Bogen. Und unermüdliche Lebendigkeit auch im eigenen Lager.

Diese Persönlichkeit — Erbe und Eroberer, nüchtern sachlich und geistvoll sprühend, Liebhaber guten Handwerks und Verehrer des Genies, genießend und kämpfend — ging nun einen besonderen und, wie man im Rückblicken sagen darf, glücklichen Weg. Lernte das Handwerk bei dem trefflichen Berliner Maler und Pferdeliebhaber Steffeck, kam dann nach Weimar zu dem Belgier Pauwels. Von 1873 bis 1878 war er hauptsächlich in Paris, stand unter dem Eindruck des begabten Ungarn Munkaczy und der innerlich feinen

Werke Millets, trat in Holland Israels persönlich nahe, kopierte dort Frans Hals – zum Erstaunen eines damals sehr berühmten Berliner Kollegen. Lebte dann fünf Jahre in München, seitdem in Berlin, an der Stelle wo Berlin am schönsten ist: nach der einen Seite blickt man in den Tiergarten, nach der andern über Pariser Platz und Linden. Erlesene Gemälde der impressionistischen Meister an den Wänden der beiden einfachen Wohnzimmer rufen sein Auge dauernd zur Pflicht des hoch aufgefaßten Berufes, so wie die tägliche Messe das Herz des Priesters; in seinem Schreibzimmer Zeichnungen von Menzel und eine kleine, aber kostbare Bücherei, darunter eine reiche Daumier-Sammlung; in der Werkstatt nur eigene Arbeiten. Alte Möbel, chinesisches Gerät und moderne Bilder – Überlieferung, Handwerk und Vorwärtsdrängen. Menzel und Daumier – Liebermann empfindet deutsch, liebt Mozart, kennt seinen Goethe, und zugleich ist er ein guter Europäer, war alljährlich auf Reisen im Auslande, mit führenden Geistern aller Länder in Verbindung und Austausch. Dabei nicht passiv, sondern im höchsten Maße aktiv; alles, was an ihn herankommt, insbesondere die künstlerischen Werte, sofort in die Form seines Geistes einfügend – oder ablehnend. Treu sich selbst, und seinen Freunden, unzugänglich für Gegner und Vermittler.

Neben seiner Leistung im Handwerk hat das Erregende und Gewinnende seiner Persönlichkeit Feindschaft wie Verehrung hervorgerufen, aber die Verehrung hat gesiegt. Sein Name war lange in Berlin eine Art Feldgeschrei; die Jugend und alles was vorwärts wollte, nicht nur die bildenden Künstler, scharte sich um ihn, den heimlichen Kaiser, wie man einmal gesagt hat; die Inhaber der kuruli schen Sessel – in Staat und Kunst – betrachteten ihn als Aufrührer. Die Träger und Lenker der öffentlichen Meinung, Museumsleiter, Hochschullehrer, Schriftsteller, standen zum großen Teil unter dem Zauber seiner Persönlichkeit, am meisten gerade die einflußreichsten, Schicht nach Schicht. Seine Art ist daher vielfach in die Schriftstellerei übergegangen, ohne daß sie es merkte, die Kunst erscheint da weniger als stilles Blühen, mehr als Äußerung des Charakters, als kämpferisches, eroberndes Handeln.

Freilich die jüngsten Regungen des Kunstwollens in Europa hat Lieber-

mann nicht gebilligt und bis vor kurzem öffentlich bekämpft; von hier tönt ihm vielfach Geringschätzung und Feindschaft entgegen. Zeit und Abstand werden Gerechtigkeit und Abwägung bringen.

Diese ausgeprägte Persönlichkeit hat in der Entwicklung der neueren Malerei und des öffentlichen Urteils eine unvergleichliche Bedeutung gehabt. Sonst gab es einflußreiche Akademie-Direktoren und Schulhäupter, doch was sie gefördert und hervorgerufen haben, war nur wie der Hof um den Mond, hatte keine eigene Lebendigkeit; fruchtbarer waren manche Maler als Lehrer, wie Schirmer, Piloty, Diez. All das kommt bei Liebermann nicht in Betracht, sondern er wirkte als Charakter, als Scheidewasser gleichsam, ringende Kraft von stillstehender Überlieferung trennend. Natürlich konnte die Absonderung der „Sezession", die er führte, nicht so genau umgrenzt sein, daß nur auf der einen Seite durchweg starke Begabung und frischer Drang nach vorwärts gewesen wäre, es gab manches Hinüberwechseln über die Grenze, manches Starrwerden auch innerhalb der Sezession, und der Sprengkraft jüngster Formabsichten hat sie nicht standgehalten. An die strebend bemühten Künstler hielten sich viele Mitläufer, die recht und schlecht ausmünzten, was jene vorgeformt hatten.

Aber der Anspruch, den die von Liebermann geführte Sondergruppe an sich selbst stellte, aus dem sie ihre Berechtigung ableitete, der ihr in der öffentlichen Meinung wiederum entgegenklang, ging wie eine scharfe Brise durch das Berliner Kunstleben. Indem die Berliner Sezession sich zu einem Deutschen Künstlerbund erweiterte, hat die Spaltung weiter durchgegriffen und damit die Aufwerfung der Frage, was gute Malerei sei und was nicht. So haben in langen Jahren des Kampfes nicht nur die Künstler unermüdlich an sich gearbeitet, auch die Kunstfreunde wurden dazu erzogen, Malerei als Malerei zu sehen; dem sogenannten Geschichtsbild und dem Genrestück wurde die öffentliche Geltung entzogen, man lernte Form zu verstehen. Auch die Schaffenden und Empfangenden neuer Richtungen, die sich kühl oder feindlich zu Liebermann und seinen alten Streitgenossen stellen, verdanken dieser langen Kriegführung den Boden, von dem aus sie nun ihre eigenen Eroberungen ansetzen.

Liebermanns Werk – Gemälde, Radierungen, Steindrucke, Holzschnitte, Zeichnungen – spiegelt den Reichtum, die Beweglichkeit und die feste Haltung seines Geistes. Im Gegenstand, um von außen zu beginnen, verhält er sich von vornherein ablehnend zu der Salonmalerei und der staatlich geförderten Geschichtsmalerei Berlins, zur Gedankenkunst und zur Italien-Begeisterung. Fühlte sich dagegen hingezogen zu den Gestalten eines Millet und Israels, Gestalten aus dem arbeitenden Volke. Der soziale Zug der Zeit äußert sich darin, aber die Regierenden in Deutschland, obwohl sie selbst soziale Gesetze besser und früher machen ließen wie in anderen Ländern und als Beruf ihrer Frauen werktätige Liebe an allen Leidenden betrachteten, lehnten solche Bilder als Arme-Leut-Malerei mit Widerwillen ab. Und dieser Eindruck, daß Liebermann eine Art Aufrührer sei, blieb, auch als er selbst sich längst von solchen Darstellungen arbeitender und mühsam durchs Leben ziehender Menschen abgewandt hatte, er malte friedlich in der Sonne sitzende oder spielende Greise und Waisenmädchen in holländischen Höfen, späterhin fesche Reiter und fröhlich badende Jungen, farbiges Lagerleben am Seestrand, schließlich fast nur Landschaften und Bildnisse. Ausnahmsweise auch einmal etwas Biblisches: seine Erfindungsgabe hat sich mehr in den Buch-Illustrationen ausgelebt. Alles aber, was er gemalt hat, ist nicht nur mit innerem Anteil empfunden, sondern mehr noch mit dem Auge gesehen, Anwendung einer künstlerischen Absicht, die sich auf Linie und Raum, Licht und Farbe bezieht und immer vor allem gute Malerei sein will.

Eine Ausstellung seines gemalten Werkes in der Akademie zum siebzigsten Geburtstag des Künstlers hat einen sehr umfassenden Überblick gegeben; viele Besucher der National-Galerie werden daraus eine abgerundete Vorstellung seiner Kunst dauernd gewonnen haben. Unser Bestand ist nur eine kleine Auswahl und nur unter erschwerenden Umständen zusammengekommen: auf die frühesten Ankäufe – die beiden großen Gemälde wurden noch durch Jordan, den ersten Direktor der Galerie, erworben – folgte eine lange Pause, verursacht durch jene Gegnerschaft auf den kurulischen Sesseln; während zweier Jahrzehnte kam nur die kleine holländische Flachlandschaft in die Sammlung; erst in jüngster Zeit konnte eine Reihe von Bildern hinzugefügt werden. So entgingen der Galerie Hauptwerke aus den blühenden

Mannesjahren Liebermanns, ein Versäumnis, das kaum wieder gut zu machen ist.

Immerhin lernt man doch auch in unserer Sammlung die Kunst Liebermanns in ihrem Wesen und ihrer Entwicklung kennen, besser als in den anderen Galerien Deutschlands, Hamburg ausgenommen.

Jene zwei großen Gemälde bezeichnen den Anstieg des Weges, Hauptstücke beide.

Die GÄNSERUPFERINNEN (Abbildung 1), gemalt 1872, als Liebermann fünfundzwanzig Jahre alt war. Gleichzeitig mit den frühen Meisterwerken Trübners; ähnlich die dunkle Haltung, in manchem auch die Art der Farbigkeit; doch ist der malerische Vortrag ohne jene Durchbildung, die Trübner dem Austausch mit Leibl verdankte: er ist nicht Form an sich, sondern richtet sich nach dem Gegenstand, in vielen Teilen ist der Farbkörper eine fast einheitliche Schicht, in anderen wird die Pinselführung locker, namentlich bei dem Gefieder, das wohl den Maler an diesem Vorwurf besonders reizte; die Umsetzung der Erscheinung zeigt da bereits eine hohe Meisterschaft.

Daß Liebermann hier die Bildfläche noch nicht als malerische Einheit nimmt, wie damals Leibl und seine Freunde, sehen wir auch an dem harten Hineinschneiden des Fensters in die Dunkelheit: die Darstellung des Raumes beschäftigt ihn; dazu dient ferner, auf der anderen Seite, die Laterne, oben die zurückführenden Balken, und vor allem die aufs feinste überlegte Anordnung der Gestalten: in zwei Schrägen, und rechts, nach dem Fenster zu, in das Halbdunkel eines Nebenraumes hinein.

Und in dem Raum ein anderes, für Liebermann bezeichnendes: Bewegung. Nur die beiden Randgestalten sind für sich beschäftigt, zwischen den übrigen ein vielfältiges Hin und Her. Ein Mann bringt neue Patienten; daneben, in der Tiefe, an der Kreuzung der beiden Schrägen, schreitet eine Frau in entgegengesetzter Richtung. Alles ist treu nach der Natur gemalt, jede Stellung so, daß ein Modell sie lange genug aushalten konnte, aber wie die Anordnung nicht gekünstelt wirkt, so die Bewegungen kaum modellhaft. Ja es geht durch das Ganze eine Stimmung, die man etwa als Andacht zur Arbeit bezeichnen könnte.

Die Malerei also in diesem Jugendwerk schon meisterlich, wenn auch nicht zur reinen Form abgeklärt wie damals bei Leibl und Trübner; außerdem aber, was dort fehlte, Raum, Bewegung und Stimmung.

All dies erscheint dann weiter entwickelt in dem zweiten Hauptstück unserer Sammlung, FLACHSSCHEUER IN LAREN (Abbildung 2), 1887 gemalt, fünfzehn Jahre später. Räumlichkeit ist hier wohl der erste Eindruck. Die Linien der hellen Dielen führen in die Tiefe, oben die Balken der niedrigen Decke. Dazwischen starke Schrägen: links, den Fenstern entlang, die sitzenden Arbeiter; dann, frei im Raum verteilt, die Mädchen, die den Faden bereiten. An einer Zeichnung in unserer Sammlung können wir sehen, wie Liebermann sich um die räumlich wirksamste Aufstellung dieser Gestalten bemüht hat. Das Gemeinsame des technischen Vorgangs hält die scheinbar lockere Ordnung in Form und Eindruck merkwürdig zusammen. Das gleichmäßige Drehen der Räder, im rechten Winkel dazu die Fäden. Nicht Einzelbewegung wie bei den Gänserupferinnen, sondern die einfache Logik der Fabrikation; der Mensch, Jugend, an die Maschine gespannt. Diese gleichmäßige Fesselung, Kennzeichen unserer Zeit, ist nie einfacher, klarer und ergreifender Bild geworden. Menzels Eisenwalzwerk, voll malerischer Trefflichkeiten, ist dagegen eine Darstellung des Einzelnen, mit kühler Sachlichkeit beobachtet.

In der Bildform kommt nun noch ein Neues hinzu: das Licht. Es strömt aus den Fenstern rundum in den niederen Raum, liegt auf den Dielen, hellt die Schürzen und Kopftücher auf, spielt über die Gesichter. Der Unterschied von jenem fünfzehn Jahre früher entstandenen Bild ist beträchtlich: Liebermann hat inzwischen die allgemeine Entwicklung zur Helligkeit für sich mit vollzogen, die damals in der guten Malerei Europas, unter Führung der französischen Impressionisten, sich durchsetzte. Die Farbe erscheint dabei auf diesem Gemälde als ein gleichsam dienender Wert, sie hat nirgends eigenen sinnlichen Reiz, schließt sich im Ganzen zu einem milden Ton zusammen, ordnet sich der Wirkung des Raumes und des Lichtes ein. Die Bewegungen wieder nach dem Modell gegeben, aber doch durchweg überzeugend, und dabei Teile des gleichmäßigen Rhythmus, des Liedes der Arbeit.

Die SCHUSTERWERKSTATT (Abbildung 3), 1881, steht zeitlich und malerisch dem zweiten der beiden großen Gemälde näher. Der Künstler will

hell malen, der Gegensatz zu der Dunkelheit der „Gänserupferinnen" ist vollkommen. Zugleich achtet er aufmerksam auf alles Einzelne – wie Menzel – wählt den Gegenstand sogar aus der Freude am Wiedergeben recht vieles Einzelnen. Die Malerei hat noch etwas Schweres, Materiell-Gebundenes. In der Farbe eine gewisse Tonigkeit, wie bei den Gänserupferinnen, aber hier ist es ein ganz lichtes Grau, aus dem sich die Farben leise herauslösen, besonders reizvoll ein ins Rötliche spielender Ton an der Wand, der auch auf dem großen Bilde von 1887, im Boden, ähnlich wiederkommt. Die Bewegung ausgezeichnet beobachtet, namentlich bei dem Jungen: ganz Hingegebenheit an die Arbeit.

Nun darf man freilich nicht aus diesen drei Bildern, 1872, 1881, 1887, die Vorstellung einer dünnen Entwicklungslinie herausziehen: dunkel, ganz hell, ziemlich hell, und dabei die Farbe dem Gesamtton untergeordnet. In der Nationalgalerie sieht man nur Ausschnitte, wie auf einer Eisenbahnfahrt mit langen Tunnels durch vielformiges Gebirge.

Von 1901 erst – als Liebermann vierundfünfzig Jahre alt war – die früheste Landschaft unserer Sammlung: das Brediussche HAUS IN HILVERSUM (Abbildung 4). Man denkt hier wohl an einen anderen großen Maler: an Manet. Genauere Betrachtung zeigt jedoch, daß die Beziehung nur entfernt ist, wie bei all den vielen Einflüssen, von denen vor Liebermanns Werken oft gesprochen wird. Klar ist der Raum gebaut: die wagrechte Rasenfläche, die aufrechte Hauswand; Baumreihen. Alles fügt sich fest und rhythmisch. Auf dem Rasen die Zier eines Blumenbeetes, in der weißen Fläche die Fenster mit den holländisch dunkelgrünen Läden. So ist die Farbe sparsam, licht; weiß und hellgrün bestimmen den Eindruck, der merkwürdig zart und weich ist. Die Malerei hat sich inzwischen aus der etwas schwerblütigen Art der früheren Bilder zu freier Leichtigkeit abgeklärt. Größere Teile des Laubwerks sind mit dem Spachtel aufgetragen, andere mit breiten flüssigen Pinselzügen dünner Schicht, so in dem Baumstamm rechts. Kleine Form, etwa bei dem Blumenbeet, unregelmäßig getupft. Überall ist der Eindruck auf kürzestem Wege meisterlich in Malerei umgesetzt, in ein Gewirk von Spachtelzügen und Pinselstrichen, das seinen eigenen Formwert hat, jede

Einzelheit abgestimmt zum Bildganzen, aber zugleich innerhalb dieser Einheit lebendige Wiedergabe der Erscheinung. Klares, festes Raumgefüge, milde Farbigkeit und sichere Malkunst verbinden sich zu erlesener Wirkung.

Weiterhin schuf Liebermann Gemälde freierer Raumordnung, sehr starken Lichtes, leuchtender Farbe und ganz breiten Vortrags: Strandleben, Markttreiben. In wenigen, großen, lockeren, rasch hingesetzten Pinselstrichen sind alle Erscheinungswerte meisterlich eingefangen. Da solche Bilder unserer Sammlung fehlen, gibt sie von Liebermann gerade als Malkünstler keine ganz vollständige Vorstellung, so bedeutend auch die vorhandenen Werke sind.

Von 1906 die holländische FLACHLANDSCHAFT (Abbildung 5), aus der Gegend von Noordwijk, ganz schlicht im Bau; der eigentliche Gegenstand ist hier nicht das Land, sondern die Luft und das eigentümliche Licht nahe der See. Wer das kennt, fühlt die Meisterschaft, mit der in breitem, freiem Strich der Natureindruck wiedergegeben ist.

Nun folgt noch eine Gruppe von Schöpfungen des Siebzigjährigen: ein Blick über Liebermanns GARTEN (Abbildung 6), zum Hause hin, 1918 gemalt, ein paar Flächen leuchtender Farbe, in festen Linien geordnet, vorn blühendes Pflanzenwerk. Im Gegensatz dazu die GARTENBANK (Abbildung 7), 1916: um die weiße Gestalt – die Tochter des Künstlers – dichtes Buschwerk, ein Funkeln dunkler Farbe, strahlende Lichtflecken; rascher, breiter Vortrag. Ein Figurenbild von 1919: Liebermanns ENKELKIND MIT DER KINDERFRAU (Abbildung 8), klar das plastische Gefüge, vortrefflich die Malerei des verschiedenen Weiß im Freilicht. Die Empfindung, mit der dies einfache Sein gesehen ist, verrät die feine Menschlichkeit des Künstlers, obwohl sie durchaus nicht betont ist; das ist bezeichnend für all seine Werke – so wie er im Gespräch das Zarte seines Wesens hinter Scherz und Schärfe verbirgt.

Endlich zwei Bildnisse. Aus dem Jahre 1907 die Kopfstudie zu dem großen Porträt des alten RATHENAU (Abbildung 9), eine frische Malerei von schlechthin verblüffender Ähnlichkeit. Seltener mag gerade diese Wirkung vor dem 1918 entstandenen Bildnis des Dr. Richard STRAUSS (Abbildung 10) sein;

nicht der lebhafte, sprühend wechselnde Ausdruck ist gegeben, den man bei Strauß sieht, wenn er sich unter Menschen bewegt, sondern es ist der Künstler, der geistig Schaffende, hinter dessen hoher Stirn eine Welt von Empfindung lebt, die er in Tönen gestaltet; die Züge sind ruhig, das Auge blickt sinnend, träumend hinaus. Und es spricht aus diesem Werk, durch die Form hindurch, der Geist des siebzigjährigen Malers; etwas Ergreifendes und Ehrwürdiges ist darin.